

«**J**oanna tentata» ei ole tähelepantu-väärne sündmus mitte ainult eesti balleti ajaloos. Teoses leidub sügavaid seoseid tänapäeva koreograafia põhisuunaga, nagu tantsu abstraheeritud vormide arendamine ja intellektuaalse lavakujundi otsingud.

Ballettmeister Mai Murdmaa on helilooja Eino Tambergile eistanud kõrge teatrikunstilise tasemega sügavsisulise libreto. Selle algallikad (XVII sajandist pärinevad prantsuse kroonikad ja legendid traagilisest „kurjade vaimude“ väljaajamisest Louduni ur-sullaste nunnakloostri abtissist ema Joannast preester Suryni poolt) on inspireerinud Euroopa kuulsaid kunstimeistreid. Inglise kirjanik ja filosoof Aldous Huxley ja suur poola kirjanik Jaroslaw Iwaszkiewicz pöördusid esimestena nende rahva suus liikuvate legendide poole, et omal viisil interpreteerida kirglikke inimlikkuse otsinguid humaansuse viimasel piiril, seal, kus neid kõige raskem on avastada ja kus sellised leiud kujutavad endast ümberlõkkamatut argumenti.

Iwaszkiewicz'i novelli „Ema Joanna inglite juurest“ kasutati stsenaariumina Jerzy Kawalerowiczi samanimelisele filmile, mis on tunnustatud poola ja maailma ekraanikunsti suurteoseks, ning libretona tuntud helilooja Krzysztof Penderecki ooperile „Louduni nõiad“.

Mai Murdmaal on stsenaariumis õnnestunud vältida tavalise kloostrianekdoodi ümberjutustamist, ehkki balleti kui žanri spetsiifiline tinglikkus igati soodustab kirjeldada seda, kuidas elujanune nunn võrgutab paater Suryni... Vastupidi, libreto on traagiline mõistulugu intellekti hävitamatust algest inimeses, tema õnne- ja vabadusjansust.

Tugev stsenaarium on aidanud Eino Tambergil luua karmi, lüürilis-dramaatilise, peenelt kujundatud orkestratsiooniaga partituuri, mis meenutab 20. sajandi muusikaklassikute Richard Straussi ja Igor Stravinski võtteid. Keskaegsete meloodiate kasutamine on süvendanud sümfonismi, mida rõhutavad koguduse äreva pomina lisamine magnetofonilindil ja vokaalsoleo.

Mai Murdmaa ja Eino Tambergi teoses on võimalik jälgida ka Iwaszkiewicz'i novelli ülddramaatilise atmosfääri, Kawalerowiczi filmi valguse ja varju pingelise mängu, suurte psühholoogiliste plaanide ja situatsiooniretsitatiivi ning Aldous Huxley romaani kibeda sarkasmi sügavat koosmõju.

Ballettiurija leiab Mai Murdmaa loominguist nõukogude balleti klassiku, kanooniliseks saanud variantide autori, Juri Grigoroviči sotsiaal-filosoofiliste tragöödiate — Aram Hatsaturjani „Spartacuse“ ja Arif Melikovi „Legendi armastusest“ koreograafiliste ideede mõjutusi (lahkhelide ja võitluse *adagio* läbiv tantsuline tegevus). Balletis „Joanna tentata“ leidub ka kokkupuutepunkte belgia ballettmeisteri Maurice Bejart'i ja prantslase-Roland Petit'e plastiliste leidudega (Joanna ja Suryni duetid ning monoloogid, valvuri kuju).

See kõik ainult kinnitab, et Mai Murdmaa üldistab loominguilisel nõukogude ja lääne-euroopa balleti kogemusi, sest mainitud võttet sulavad orgaaniliselt balletirühma ja solistide partiidesse.

Balletis „Joanna tentata“ tuleb ilmsiks ka ballettmeisteri põhiteema järjekindel arendus. See on üks maailma balleti viljakamaid: lüüriline kõikumetev armastus.

Pisab, kui meenutada tema eelnevaid lavastusi: Sergei Prokofjevi „Tuhkatrinu“ (1965), Manuel de Falla „Suur võlur armastus“ (1964), Béla Bartóki „Võlumandariin“ (1968), Samuel Barberi „Medeia“ (1965).

Ent kunagi varem pole Mai Murdmaa lavastustes armastuse teema olnud nii lähedalt seotud vaimse vabaduse probleemiga kui balletis „Joanna tentata“.

Kooskõla poole püüdleva tegevusega jaatab ballettmeister Inimest, kes januneb elu ja harmooniat, kuid on moonutatud elutust fanatismist. Lugu ema Joanna ja preester Suryni armastusest, mille hävitas kirik, on andnud koreograafile võimaluse pidada vaatajatega filosoofilist diskussiooni etika- ja esteetikaprobleemidest ning vabaduse ja paratamatuse piiridest. Usuvastane paatos üksinda vaesestaks teost; balletis „Joanna tentata“ ei kõla protest mitte ainult tõeliste tunnete ja õnne väärtust mahakiskuva kiriku, vaid igasuguste paratamatult isiksust deformeervatele protsessidele suunavate dogmade vastu. Lavateoses ei hukku Su-

sv m. 11. 12. III 1977. a

Armastuse ja vabaduse traagiline poeem

ryn mitte üksnes Kloostrivahi, sümboolse Mefistofeelse, kurjuse tõelise teenri ja demoni kehatuse peenelt punutud variserliku moraali ja religiooni võrkudes, vaid nõutuse koorma all, seistes silm silma vastu leitud mõtte- ja tunde vabadusega.

See pateetiliste ja proosaliste intonatsioonide, lüürika ja groteski, jaatuse ja eituse mitmehäälsus ei väljendu mitte ainult rusuva, hüsteeriliselt tüütava kloostriõhkkonna ja rahva pastoraalide, mustlase vaba ning mõrkja tantsu plastilises vastandamises, vaid ka nähtava ja nähtamatu, kujuteldava ja tegeliku kontrastides, ühtesobitamises ja koosmõjus. Sümboolika ja abstraktsiooni, luule ja proosa sulam on väljendusriikas ja õigustatud. Selle abil on Mai Murdmaal õnnestunud avada inimaimuste ja tunnete pingestatud voolu ning nende vastuolude plastiliselt kujundatud dialektikas fikseerida elu uute algete tärkamist Joanna ja Suryni hingede tuleasemel.

Tantsuliselt väljendub see põhimõtte mitmekesiselt. Ballettdraamas tavaliselt valdavalt esinevad retsitatiivsed vormid leiavad rakendamist „Joanna tentata“ ekspositsioonis, pärast seda vähenedes järk-järgult, andes rummi tegevuslikule tantsule ja lülitudes hiljem ühendava elemendina kujundite süsteemi. Balleti leksika ja süntaks on keeruline, mitmepalgeline. Avara joonega fraasid vahelduvad skandeerimisega, kuid langevad muusikaga alati ühte mitte ainult temporütmis, vaid ka suunitlusel. Rakurside ning väljendusriikaste tõusude ja pidurduste (*croisé* ja *effacé*, suletud ja avatud) vastandamine ja variatsiooniline töötlus, ekstaatiliste ja tasakaalustatud pooside ruumiline ja sisemine dünaamika, uudsete, modernsete ja klassikaliste paade, tantsu ja pantomiimi orgaaniline ühendamine loomulike peategelaste mõtete ja tunnete pingelisest tuksest.

Joanna ja Suryni armastuse ning vastastikuse kaastunde sünnile vastab klassika-

liste liikumiste kasutamine vastavalt tegevuse arengule. Lähenedes duetis (2. vaatus) ei ole peaaegu üldse akrobaatilisi tõsteid ega modernseid poose, tundub, et harmoonia ja rahu on kättesaadavad...

Kuid kulminatsioonis (3. vaatuse dueti) puhkevad uuesti plastilised dissonantsid ning süntaks, varem impressionistlikult värelev, muutub jälle ekspressiivseks, järsult vahelduvad valgus ja vari.

3. vaatuse duetti on lavastuse parim ja dramaatilisim osa — siia jooksevad kokku kõik tragöödia niidid, kõik sõlmed. Siin leiab kasutamist nüüdisaja koreograafia üks viljakamaid ja peenekoolisemaid võtteid, mida esimesena rakendas Juri Grigorovič „Legendis armastusest“.

M. Murdmaa on toonud balleti „allkesti“, paralleelpaari, kes tantsib ihuvärvi trikkodes ilma mingite lisanditeta: nunn ja preester inimestena; kellel puuduvad igasugused välised tunnused — nii sotsiaalsed kui ka religioossed. Nii sünnib Joannast ja Surynist tõeliste ja elavate ning näiliste kujude kehastunud ja vaimne, armastav ja kahtlev, kirglik ja võõrandunud kvartett. Samal ajal kui elavad püüdlevad teineteise poole, närbumad ja nõrkevad nende õnnatud teisikud; kui aga varjud-tunded ühinevad, tõukavad patukahetsus ja kahtlused kõrvale nende maised kujud. Kontrapunktiliselt areneb duetis kannatuste ühtsuse ja helluse teema hetkedel, kus Joanna ühineb oma „materialiseerunud“ unelma Suryniiga; ja vastupidi. Seesmine ja väline, unistused ja tegelikkus põlmuvad Gordioni sõlmeks. Kvartett nagu viiks lõpule Joanna ja Suryni monoloogid, ta muutub armastuse traagilise soneti seesmist kordust kroonivaks lõppstroofiks.

Joanna ja Suryni osade jaoks valitud koreograafilise soneti vorm kutsub oma lõpetatuse tõttu pastoraaliga võrreldes välja täiendavaid assotsiatsioone: võimetust pääseda hingelisest suletusest. Seda rõhutab varasem paralleel — Suryni armastust ettekuulutava mustlase ja kurjuse jõudu kehatava Kloostrivahi (kes on tihtilasi reaalselt eksisteeriv nuhk) tantsuliselt arendatud trio.

Esimese vaatuse pastoraal — *pas d'action* — on oma kapriisususes ja elegeilisuses elav etteheide vabaduseta elule, mis ahistab Joanna ja Suryni loomulikke tundeid.

Soolo-, duett- ja massitantsu läbivad liikumised — leitmotiivid, mis vastavad Eino Tambergi muusika juhtteemadele. Plastilised põhimotiivid: peategelaste puhul sagedi rõhutatud ristilõõmise ja risti-pendli poosid; nunnarivi petlik rahu ja keskendatus, mis järsku transformeerub tühiseks askeelduseks, valulised misantiseenid, preestrite suletud liikumised.

Muusikalist-plastiliste kujundite avarus annab osatähtsile sunned võimalused.

Suryni kehatav Tiit Härn on etenduse credaim ja olulisim kuju. Tema esimene lavale ilmumine paneb hämmastama — nii suur on sarnasus Tiziani vääramatu püha Sebastianiga, mitte kuidagi äga Molière'i vagatseva Tartuffe'iga. Millise kontrastina mõjub edaspidi Surynis ärkav kaastunne Joanna kannatuste vastu, armastuse õitselepuhkemine, meelega mõtte puhul, mida küll teha saavutatud vaimuvabadusega!

Härn-Suryn on oma usus võluv ja siiras, ta veenab oma armastuse ja helluse ülluses, vapustab hullumeelsusega: ta peab hävitama nurjatu Kloostrivahi, kalgi hingetuse kehatuse.

Aja jooksul omandab tantsija arvatavasti oskuse jõudu täpsemalt jaotada; esialgu annab veel tunda I. Moissejevi rühmas tant-

situd K praktika.

Mai Murdmaa tud koreograafia Eestis NS isikupäraseis, kus saavutab Järsk ja ja miin J. Lehis tumus, nestuvad Joanna lüürilise punktide väljumise neeritud -tiibade damine ummikr

Juta ti *stacc* vad m alandlik sensuaani. Tan museni tud noo püüdus lahti. Ent ku sama v nestun saadava fooride maailm

End hel kõ telise p roll ei moodu teeneli puudu lasega vaht p oita k reaalsu

Mar vastuk leti sp laitmase fer n

„Joanna mosfää valge jäetud märgia ritud dub l mõitui

Kui tüümi kavan lisan kareda värvig su. po

Ma Tamb nias“ on vi näital mõtte Murd ne ka tulevi

tege- situd kammerlavastuste ja miniatuuride
vaa- praktika.

Mai Murdmaa poolt Joannale kavanda-
tud koreograafiline partii ei vasta täiesti
Eesti NSV teenelise kunstniku Juta Lehistele
isikupäralt, mis ilmneb paremini antitee-
sis, kus tegelane avaneb vastandite võitlu-
ses. Kompaktse ja staatilise faktuuri puhul
saavutab tantsija suure ekspressiivsuse.
Järsk ja tugev pooside modelleering; žestide
ja miimika rõhud ületavad ta raskustungi.
Siin J. Lehistele on lähedasemad tantsuline jul-
tumus, grotesksus, paroodia, seepärast õn-
nestuvad tal Suryni provotseerimise ja
Joanna monoloogi stseenid paremini kui
lüürilised *adagio*'d ja duetid. Osa raskus-
punktideks kujunevad tema käsituses kaks
väljumist — etenduse algul ja lõpus. Rafi-
neeritult murtud, kurjakuulutavate käte-
tiibade pooside peegelpildina täpne kor-
damine alustab ja lõpetab tema kannatuste
ummikringi.

Juta Lehistele „hääldab“ retsitatiivide teks-
ti *staccato*'na skandeerides. Seepärast jää-
vad meelde tema suudlused Suryni kaele
alandlikust, ettevaatlikult-teesklevast kuni
sensuaalselt provotseeriva ja meelegeitliku-
ni. Tantsija ei karda teravdada ning äär-
museni deformeerida avatud ja kokkusuru-
tud nooside vaheldumist, rõhutades Joanna
püüdlusi religioosse piiratuse kammitsest
lahti, maailma headuse ja helduse poole.
Ent kuju teist plaani — varjatud, kuid nii-
sama võimsat lüürilist jõudu pole alati õn-
nestunud edasi anda — Lehistele on kätte-
saadavam Mai Murdmaa plastilistes meta-
foorides kajastuv dogmade surmatoov
maailm.

Endrik Kerge Kloostri vahel osas näib va-
hel kõige intüümsemate stseenide kahemõt-
telise piilurina. See sümbolise kolajõuga
roll ei ole ka ballettmeistril lõpuni läbi
mõeldud. Lavastuse kunstnik, Eesti NSV
teeneline kunstitegelane Mari-Liis Küla on
puudu jääki süvendanud: stseenides must-
lasega ja Suryni nägemustes, kus Kloostri-
vaht peaks näima saatana kehastusena, ei
aita kostüümid tõmmata piiri fantaasia ja
reaalsuse vahele.

Mari-Liis Küla lavakujundus sisaldab
vastukäivusi, sest ta ei arvesta kõiges bal-
leti spetsiifikat. Värv- ja faktuuritunne on
laitmatu, nagu paljudes tema töödes (viima-
sed näited on Tšehhovi „Ivanov“ ja Schef-
feri „Must komöödia“ Draamateatris), kuid
„Joanna tentata“ puhul liialdatakse at-
mosfääri süngusega. Kontrast külma, must-
valge kloostritühjuse (õigesti on see ilma
jäetud pisemastki soojuse ning kodususe
märgist) ja eredalt tašismi vaimus aplitseer-
itud pastoraalistseenide vahel, kus puu-
dub looduse harmoonia tunnetus, ei pääse
mõiele.

Kuivõrd nunnade, Joanna ja Suryni kos-
tüümid on värvilt ja faktuurilt õnnestunult
kavandatud ilmekate nahast ja metallist
lisanditega; sedavõrd aheldab külarahva
kareda riietuse ornamendi summutatud
värvigamma plastikat ning moonutab tant-
su, poosi ja grupi joonist.

Mai Murdmaa esimene kokkupuude Eino
Tambergiga 1963. aastal „Ballettsümfoo-
nias“, mis jätkus balletiga „Poiss ja liblik“,
on viinud veelgi tihedama koostööni. Seda
näitab „Joanna tentata“, andekas ja sügav-
mõtteline teos. „Estonia“ teatril on Mai
Murdmaa näol koreograaf, kes on võimeli-
ne kaasa rääkima eesti rahvusliku balleti
tuleviku kujundamisel.

Vadim Kisseljov;
teatriteadlane (Leningrad)